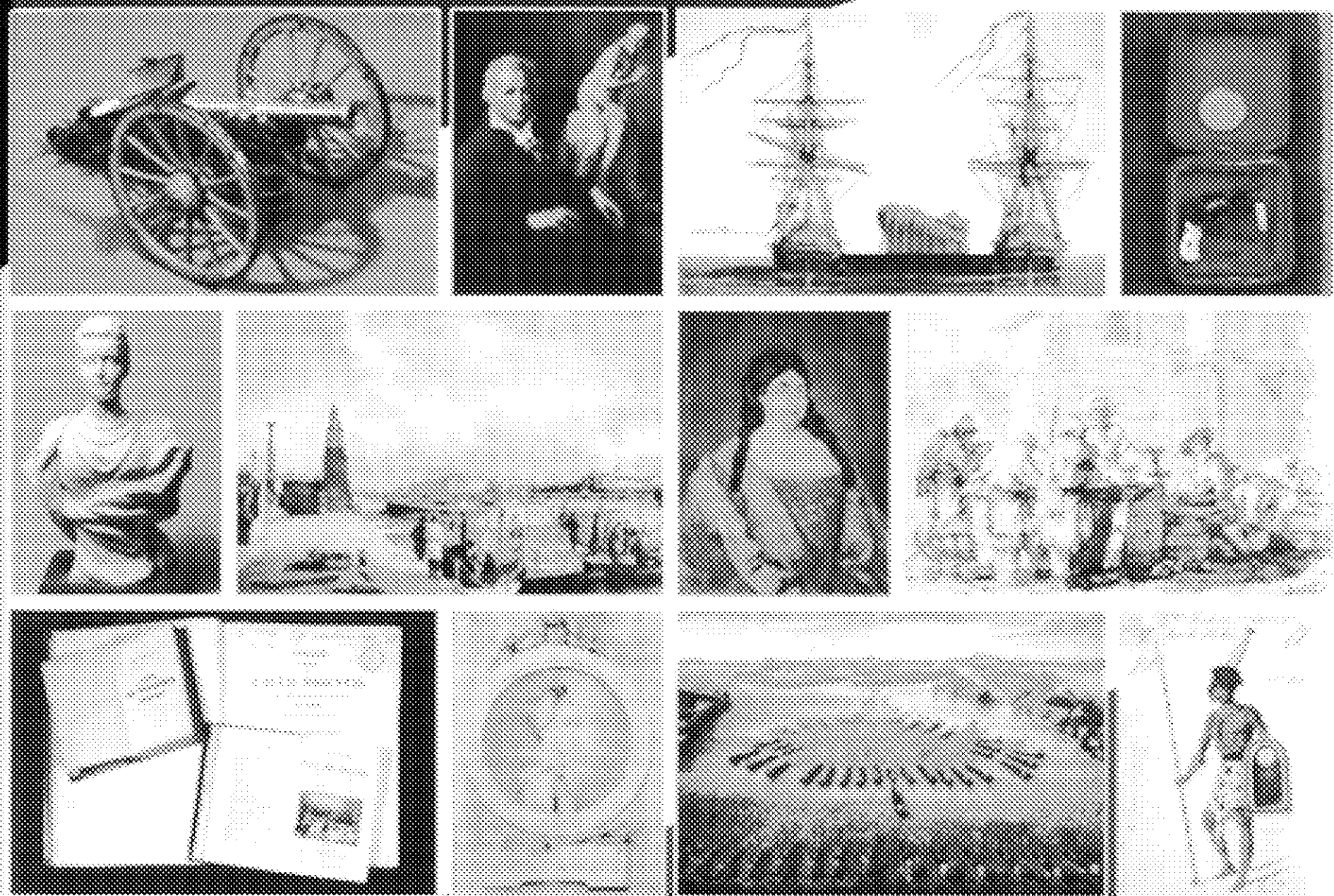


les français



a Saint-Petersbourg

L'exposition a été organisée par
l'Ambassade de France et le Musée Russe,
avec le concours financier de la
Banque Société Générale Vostok



ont participé à l'exposition

<i>musées :</i>	<i>bibliothèques :</i>
Musée Russe (directeur V. Goussev)	Bibliothèque Nationale de Russie (directeur V. Zaïtsev)
L'Ermitage (directeur M. Piotrovski)	Bibliothèque de l'Académie des sciences (directeur V. Leonov)
Musée d'histoire de Saint-Petersbourg (directeur B. Araktcheïev)	Bibliothèque théâtrale Lounatcharski de Saint-Petersbourg (directeur A. Gaï)
Musée de la Marine de Guerre (directeur E. Kortchaguine)	
Musée d'histoire de la Guerre, de l'artillerie, du Génie et des Transmissions (directeur V. Krylov)	
Musée de recherche de l'Académie des beaux-arts de Russie (directrice E. Grichina)	<i>institutions académiques, de recherche et autres :</i>
Musée de l'Institut de la médecine expérimentale (directeur de l'Institut B. Tkatchenko)	Ambassade de France en Russie (ambassadeur C. Blanchemaison)
	Institut d'Histoire de l'Académie des sciences de Saint-Petersbourg (directeur V. Plechkov)
<i>archives :</i>	Institut d'histoire de l'art (directrice T. Kliavina)
Archives historiques de Russie (directeur A. Sokoïov)	Société de géographie de Russie (directeur par intérim A. Komaritsyne)
Archives de la Marine de guerre (directeur V. Sobolev)	Institut français à Saint-Petersbourg (directeur B. de Hartingh)
Archives de la Fédération de Russie (directeur S. Mironenko)	Centre d'Étude du Monde Russe, Soviétique et Post-soviétique, École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) (directeur W. Berelowitch)
Archives historiques centrales de Saint-Petersbourg (directeur V. Chichkine)	Université européenne de Saint-Petersbourg (recteur N. Vakhtine)
Archives de Saint-Petersbourg (directrice T. Zernova)	Banque Société Générale Vostok (président M. Bricout)
Archives de la littérature et de l'art de Saint-Petersbourg (directeur L. Gueorguievskaa)	
Archives cinématographiques et photographiques (directrice A. Golovina)	
Archives de l'Académie des sciences, filiale de Saint-Petersbourg (directrice I. Tounkina)	

Les architectes et les artistes français à Saint-Pétersbourg au XVIII^e et au début du XIX^e siècle : présences directes et indirectes

« Ce maître est parmi les meilleurs et représente une véritable curiosité, comme j'ai pu m'en rendre compte dans un délai fort bref. De plus, il n'est pas paresseux, il est bon et intelligent. Pour cette raison, fais savoir à tous les architectes et pour toutes les nouvelles affaires, qu'ils ne construisent rien sans que sa signature figure sur leurs projets, et de même pour les anciens projets que l'on peut encore corriger. »

(Pierre I^{er}. Lettre à Menchikov du 22 juin 1716, à propos de Le Blond)

« Tout bien considéré, nous n'enverrons point Greuze en Russie. C'est un excellent artiste, mais c'est une mauvaise tête. Il faut avoir ses dessins et ses tableaux et laisser là l'homme. »

(Denis Diderot. Lettre à Falconet, 1767)

Saint-Pétersbourg face à l'Europe

Saint-Pétersbourg garde, à travers son tissu urbain, ses archives et ses musées, l'héritage d'un passé paradoxal. Voulue différente des villes traditionnelles connues en Russie, Saint-Pétersbourg fut conçue comme une cité moderne et « européenne ». Autant dire que le projet, et surtout son modèle, restent toujours confus aux yeux de tout historien honnête. À en juger seulement d'après les listes des premiers artistes invités pour œuvrer sur les rives de la Neva, Pierre n'avait jamais donné à cette européanité d'orientation nationale stricte. Car ils étaient aussi bien hollandais qu'allemands, français qu'italiens, chacun parlant aux chantiers de la ville sa langue maternelle, souvent n'ayant pas le temps — vu la brièveté du séjour, interrompu parfois par une mort précoce — d'apprendre le russe. Chacun amenant aussi avec lui ses propres idées quant à la meilleure façon de construire une ville, de distribuer et de décorer une maison, de peindre, de sculpter, enfin d'être moderne. Ainsi, constater que la ville fut conçue et menée finalement à bien comme une ville cosmopolite apporte davantage de satisfaction intellectuelle. Mais ce constat est en soi un paradoxe, puisque chacun des acteurs du *Gesamtkunstwerk* nommé Saint-Pétersbourg, tout en pensant représenter sa propre

nation, pensait aussi bien représenter l'Europe, voire le monde.

De même que les hommes, les ouvrages, les tableaux, les objets de curiosité, les gravures, les manuels d'architecture et des beaux-arts arrivaient à Saint-Pétersbourg du monde entier. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir les catalogues des collections de Pierre. Ainsi, dans ses collections de dessins d'architecture, les feuilles sont recouvertes d'inscriptions rédigées dans au moins en cinq langues¹. Dans sa bibliothèque, les exemplaires des ouvrages gravés consacrés aussi bien à Paris qu'à Rome portent des traductions manuscrites qui témoignent de la volonté, sinon de les publier en russe, au moins de les étudier et de les exploiter comme des modèles pour les constructions pétersbourgeoises. La présence dans les collections du tsar de nombreux ouvrages consacrés à Rome, que Pierre n'avait jamais visitée, nous empêche de voir en Saint-Pétersbourg une version monumentale de son carnet de voyages en Europe. Mais en même temps, ce sont précisément ses souvenirs de voyages et tout particulièrement de ses visites à Het Loo, au jardin botanique de Leyde, à Versailles et à Marly, qui nourrissent abondamment les jardins de Saint-Pétersbourg et des résidences aux

¹ Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie des sciences (OR BAN), F 266/1-8 ; Musée de l'Ermitage, cabinet des dessins.

environs de la ville. Le fait est connu : les gravures et les dessins² qui représentent les résidences de Louis XIV étaient constamment devant les yeux de Pierre quand il ordonnait des nouvelles décorations pour les jardins de Strelna et de Peterhof.

Tout au long du XVIII^e siècle, il nous serait impossible d’établir à Saint-Pétersbourg la nette prédominance d’une seule version artistique nationale. Même quand, vers la fin du siècle, les Russes commencèrent à se faire une place croissante dans le domaine des arts, ils puisaient toujours leurs modèles dans les sources « européennes » les plus diverses. Les pensionnaires russes en Europe choisissaient délibérément entre Paris et Rome et n’étaient satisfaits, dans la plupart des cas, que quand ils parvenaient à obtenir de longs séjours dans ces deux capitales artistiques. En même temps, les Français, les Britanniques, les Allemands et les Suédois construisaient, peignaient et sculptaient pour les commanditaires russes qui n’oubliaient pas de remplir la ville de collections d’œuvres d’art venues du monde entier.

C’est sans doute en raison de la multitude de références d’origines diverses que, pendant longtemps, personne ne sembla se reconnaître dans cette ville. Les étrangers, à quelques exceptions près, la traitaient d’hybride et l’accusaient de confusion. Selon eux, les Russes, habiles à singer les autres, ne le faisaient qu’extérieurement. Au début du XIX^e siècle, la ville classique semblait enfin trouver sa « formule » artistique dans les images limpides d’Alexeïev, de Patersen ou de Vorobiev, de même que dans les poèmes de Pouchkine. Or, très vite après, quand la ville commença à prendre réellement l’allure d’une capitale « européenne » en remplissant ses vides laissés par l’urbanisme régulier, les Russes, qui redécouvraient leur héritage médiéval sous l’effet du romantisme allemand, se mirent à considérer Saint-Pétersbourg comme une création maladroite, voire « maudite », artificielle et étrangère à la « nature » du sol russe. Les étrangers aussi bien que les Russes refusaient de voir son étrange beauté.

Cette beauté, on la redécouvrit pourtant brusquement au début du XX^e siècle dans les cercles européenistes et avant tout dans le milieu artistique réuni autour de la revue *Le Monde de l’Art*. C’est là que parut, en 1902, un an avant le bicentenaire de la ville, l’article d’Alexandre Benois *Saint-Pétersbourg pittoresque*, qui fit époque. Au sein de la revue *Les Anciennes Années* qui reprit le combat du *Monde de l’art*, commença alors l’étude des apports européens à la culture pétersbourgeoise. En 1911, un numéro spécial des *Anciennes Années* fut consacré à l’œuvre des artistes étrangers en Russie³. Plusieurs expositions organisées par les « mondartistes » montraient en même temps les œuvres des étrangers à Pétersbourg au grand public⁴. Grâce, surtout, à ces manifestations, dont les auteurs étaient également les acteurs du mouvement des *Ballets Russes* qui montraient la Russie à l’Occident, les Européens se re-

connurent enfin dans l’héritage artistique pétersbourgeois. Dès 1909, la revue parisienne *L’art et les artistes* publiait plusieurs articles consacrés à l’art russe contemporain. En même temps les critiques russes des *Anciennes Années* y envoyaient leurs contributions qui mettaient en valeur l’héritage français à Saint-Pétersbourg.

L’ambiguïté de l’« expansion » française

Les Français se mirent à l’œuvre parmi les premiers. Bien que les études sur les artistes français à Saint-Pétersbourg fussent parues en France dès avant l’Alliance franco-russe⁵, c’est avec la création, en 1911, de l’Institut Français de Saint-Pétersbourg dirigé jusqu’en 1913 par l’historien de l’art Louis Réau, que l’étude de l’art français en Russie et en premier lieu à Saint-Pétersbourg devint une véritable discipline. Une étroite collaboration entre Réau et les artistes, critiques et historiens de l’art russe tels que Benois, Loukomski, Grabar, Troubnikov et Wrangel, influença ses premières publications sur Saint-Pétersbourg⁶ ainsi que sur les artistes français en Russie. Dans ses deux ouvrages parus au début des années 1920, *L’art russe*⁷ et *Histoire de l’expansion de l’art français*⁸, Réau développa ensuite son approche « gallocentriste », empreinte de la propagande artistique des Modernes du XVII^e et du XVIII^e siècle. Comme il l’écrivait : « Parmi tous les pays d’Europe qui ont été au XVIII^e siècle tributaires du génie français, aucun n’a accepté son hégémonie plus docilement que la Russie⁹. » Denis Roche ne fit pas moins que Réau pour cette nouvelle discipline ; collaborateur des *Anciennes Années*, il y publia, sans jamais se lancer dans des grandes synthèses, une série de recherches discrètes et précises. Dans les collections et fonds d’archives français, Roche, de même que Réau, parvenait à trouver les réponses que se posaient les historien de l’art de Saint-Pétersbourg.

Bien entendu, les Français n’étaient pas les seuls à « profiter » intensément de leur héritage artistique « déplacé » sur les rives de la Neva. Ettore Lo Gatto, notamment, joua pour l’Italie un rôle similaire à celui de Réau pour la France. Jusqu’à nos jours, l’approche qui met au centre de la recherche une « expansion » de telle ou telle version artistique nationale à Saint-Pétersbourg reste prédominante. Elle se manifeste notamment à travers une série d’expositions « bilatérales » qui ont été organisées au cours des vingt dernières années. En même temps, d’autres travaux réunissent les efforts des collaborateurs russes et occidentaux pour mettre en valeur telle ou telle personnalité artistique. Pour l’héritage français, nous devons mentionner les précieuses publications de Boris Lossky, Ninel Kaliazina, Valeri Chouïski et Valeri Chevtchenko.

² Voir par exemple deux albums manuscrits que Pierre reçut sans doute en cadeau lors de ses visites à Versailles et à Marly (OR BAN, P. I. B. 112 et 113)
³ Старые годы. 1911, июль—сентябрь.
⁴ Подробный иллюстрированный каталог выставки русской портретной живописи за 150 лет (1770—1850), под руководством Н. Н. Врангеля. Санкт-Петербург, 1902; Каталог историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце... Санкт-Петербург, 1905; „Старые годы“, выставка картин. Каталог (Старые годы, 1908, ноябрь—декабрь); Историческая выставка архитектуры. Санкт-Петербург, 1911; Ломоносов и Елизаветинское время, Санкт-Петербург: Академия Наук, 1912.

⁵ Louis-Étienne Dussieux, *Les artistes français à Pétranger*, Paris, Didron, 1852.

⁶ Louis Réau, « *La beauté de Saint-Pétersbourg* », *Revue bleue*, 15, février 1913 ; id, *Saint-Pétersbourg*, Paris, Renouard, H. Laurens, 1913.

⁷ Louis Réau, *L’art russe*, 2 vol., Paris, H. Laurens, 1921—1922.

⁸ Louis Réau, *Histoire de l’expansion de l’art français moderne*, Paris, H. Laurens, 1924, 5 vol., vol. 44 : *Le monde slave et l’Orient*.

⁹ Louis Réau, « *Les relations artistiques entre la France et la Russie* », *Mélanges publiés en l’honneur de Paul Boyer*, Paris, Champion, 1925, p. 118.

¹⁰ Сборник материалов для истории императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Т. 1. Санкт-Петербург, 1864. С. 189—190.

¹¹ Correspondance de Catherine II avec Grimm, SIRIO, t. 23, p. 157, lettre du 23 août 1779.

¹² SIRIO, t. 44, p. 31.

¹³ Bibliothèque Nationale de Saint-Pétersbourg, cabinet des manuscrits (OR RNB), f. 977, n° 6, f. 1.

¹⁴ Cabinet des dessins de l’Ermitage.

¹⁵ OR BNR, f. 977, n° 9.

¹⁶ Louis Hauteceur, *L’architecture classique à Saint-Pétersbourg à la fin du XVIII^e siècle* (Bibliothèque de l’Institut Français de Saint-Pétersbourg, tome II), Paris, H. Champion, 1912.

Ces découpages nationaux ont-ils un sens dans l’histoire artistique d’une ville telle que Saint-Pétersbourg ? Les rapports, tantôt conflictuels, tantôt amicaux se formaient entre les représentants contemporains des différentes nations qui constituaient la colonie artistique étrangère de Saint-Pétersbourg. Ces contemporains italiens, français, allemands ou britanniques n’avaient-ils pas plus de choses en commun que les Français qui se succédèrent tout au long du siècle ? Nous ne pouvons, par exemple, étudier l’histoire des nombreux monuments pétersbourgeois sans confronter les créations des architectes des différentes nations. Il suffit, pour s’en convaincre, de citer l’histoire de la résidence de Strelna, qui nous invite à fréquenter l’Italien Carlo Bartolomeo Rastrelli, le Français Le Blond, les Italiens Sebastiano Cipriani et Nicola Michetti. Ou encore l’histoire de l’église catholique Sainte-Catherine sur la perspective Nevski qui ne sera jamais écrite sans l’étude comparée des œuvres du Français Vallin de la Mothe, de l’Italien Rinaldi et du Russe d’origine allemande Veltен. On pourrait multiplier des exemples.

À partir des années 1770, l’internationalisation « romaine » rendit ces rapports encore plus intenses. À cette époque, l’idée de la suprématie de l’art français, de même que de tout art national moderne, fut quasi abandonnée en faveur de l’amour pour l’Antiquité, considérée comme un héritage commun à toutes les nations. Dans ses lettres de Rome, Ivan Chouvalov, l’ancien président de l’Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg, qui s’occupait alors des pensionnaires russes, écrivait aux académiciens que ces pensionnaires préféraient de plus en plus l’art antique à l’école parisienne et qu’ils regrettaient d’être restés si longtemps sous la coupe de cette dernière¹⁰. Quelques années après, Catherine II, à peine installée dans ses nouveaux appartements, pourvus de tous les comforts parisiens sous l’égide de Vallin de la Mothe, écrivait au baron Grimm : « J’ai voulu deux Italiens, parce que nous avons des Français qui en savent trop et font de vilaines maisons intérieurement et extérieurement, parce qu’ils en savent trop¹¹. » Or cela ne signifiait pas pour autant que la tradition italienne fût devenue dominante dans les arts à Pétersbourg car, pour satisfaire la passion romaine de Catherine, ce ne fut pas seulement l’Italien Giacomo Quarenghi, mais aussi le Britannique Charles Cameron qui se rendit à Saint-Pétersbourg. Connaisseur des thermes romains, Cameron construisit pour Catherine l’ensemble des Bains à l’antique à Tsarskoïe Selo, décoré — avec des reliefs qui reprenaient les compositions des fresques antiques dont les célèbres *Noces* Aldobrandini — par un sculpteur d’origine française, Jean-Dominique Rachette. En même temps, le partisan non moins fervent de l’Antiquité et de Palladio Quarenghi construisit à Peterhof un palais qui fut nommé le Palais Anglais. À la même époque que Cameron et Quarenghi, arrivait à Saint-Pétersbourg la

collection de dessins de Charles-Louis Clérisseau accompagnée de son projet pour le Muséum. L’achat de la collection avait été provoqué par Grimm qui, pour attirer l’attention de Catherine II, présentait cet artiste comme un génie cosmopolite, célèbre en Italie et en Angleterre sans pour autant être reconnu en France¹². Ainsi l’Italie et l’Angleterre n’étaient que les deux façons de mentionner la même configuration artistique, dont les Français n’étaient point exclus.

Les artistes témoignaient eux-mêmes de cet esprit cosmopolite : dans une de ses lettres adressées au peintre français, ancien pensionnaire de l’Académie de France à Rome, Gabriel François Doyen, qui se trouvait à Saint-Pétersbourg, Quarenghi l’appelait son « compatriote de génie¹³ ». Ses « compatriotes » comprenaient sans doute Cameron et Clérisseau, mais également le Français Charles de Wailly qui, pas plus que Clérisseau, n’était jamais allé en Russie, mais dont le « projet russe », à savoir son Pavillon des Sciences et des Arts¹⁴ qui datait de 1773, fut attentivement étudié — de même que les dessins de Clérisseau — aussi bien par Cameron que par Quarenghi. En envoyant ses dessins pétersbourgeois à Grimm à Paris, Quarenghi demandait de les montrer à Clérisseau qui était pour lui l’une des plus grandes autorités¹⁵. Il dédia aussi d’autres projets à l’architecte Moreau-Deprès, qui était un ami de de Wailly. C’est donc à juste titre que Louis Hauteceur, l’un des premiers boursiers de l’Institut Français de Saint-Pétersbourg, fort de son travail à l’École Française de Rome, considérait Saint-Pétersbourg comme une ville qui reflétait par excellence les goûts formés dans les milieux artistiques romains¹⁶. En effet, face à la richesse des échanges artistiques de l’époque, les schémas du type expansionniste, mais aussi toute étude bilatérale, découvrent leur insuffisance. En revanche, les études des réseaux artistiques internationaux représentent pour les études pétersbourgeoises le modèle le plus adéquat.

Une autre « difficulté », qui rompt la logique expansionniste, surgit quand on évoque les artistes « parisiens » de nationalités différentes qui séjournent à Saint-Pétersbourg. Ainsi le sculpteur et architecte italien Carlo Bartolomeo Rastrelli passa à Paris les seize années qui précédèrent son engagement au service russe. Ce fut également à Paris que naquit en 1700 son fils Francesco Bartolomeo, futur créateur du baroque russe, que l’on considère toujours comme un Italien. Le peintre de portrait suédois Alexander Roslin vécut et travailla à Paris de 1752 jusqu’à sa mort en 1793 et arriva donc à Saint-Pétersbourg en 1775 comme un représentant de l’école française. Nous pouvons citer également le graveur allemand Georges-Frédéric Schmidt qui séjourna longtemps à Paris, le peintre Martin Ferdinand Quadal, originaire de Moravie, élève à Vienne et à Paris, qui séjourna en Angleterre, en Italie, en Autriche, en Hollande, en Allemagne et enfin, à partir de 1797, à

Saint-Petersbourg, le peintre de miniature Augustin Christian Ritte, né à Saint-Petersbourg, élève à Paris dans les années 1780 de François-André Vincent, qui figure dans les catalogues dans le chapitre « école française », ou encore le sculpteur français, élève de l'Académie royale de Stockholm, Jean-Dominique Rachette. Doit-on inclure leurs noms dans les listes des « artistes français à Saint-Petersbourg » ? Dans quel « chapitre » doit-on placer le miniaturiste genevois Henri François Gabriel Viollier qui, correspondant avec le graveur parisien et allemand Jean-Georges Wille, fut le responsable des « affaires artistiques » françaises du grand-duc Paul ? Comment, de façon générale, décider de la nationalité de ces artistes — voyageurs ou immigrants ? Cela est d'autant plus difficile que parfois les témoignages d'époque sont trompeurs. Par exemple, les émigrés français fuyant la Révolution pouvaient se présenter en Russie comme des Suisses. Ne devrions-nous pas, plutôt que de multiplier les classements anachroniques, faire confiance à l'attitude des hommes de l'époque ? Ainsi l'auteur du catalogue des œuvres de Georges-Frédéric Schmidt, publié d'ailleurs à Londres, pouvait écrire en s'adressant à Wille : « Devenu Français par l'adoption d'un Monarque protecteur de tous les talents, vous avez senti que les vrais artistes ne doivent point avoir de patrie, et qu'ils appartiennent au peuple qui fait le mieux les apprécier et les encourager¹⁷. »

Pour se rendre pleinement compte de l'héritage artistique européen de Péttersbourg, il faudrait donc réunir des groupes de chercheurs internationaux. Mais en attendant, il nous semble que l'étude du Saint-Petersbourg artistique français, menée en étroite collaboration entre les collègues russes et français, peut encore être fructueuse. On ne peut en effet ignorer le désir quasi « naturel » de chaque pays de récupérer les « siens » et, plus profondément, de chercher dans l'expression artistique nationale transplantée dans d'autres conditions climatiques et culturelles les réponses aux questions qui restent irrésolues dans le pays d'origine. Deux possibilités paraissent ainsi s'ouvrir devant nous, dont la partie consacrée aux beaux-arts de cette exposition tente de poser quelques jalons.

Présences françaises directes

La première possibilité consiste à étudier les collections des fonds d'archives et des musées, russes et français, concernant les artistes français physiquement présents à Péttersbourg. Cette présence artistique française connaît, durant le XVIII^e et le début du XIX^e siècle, plusieurs périodes de grande intensité. Il s'agit tout d'abord de l'époque pétroviennne, et particulièrement après 1715, quand de nombreux Français arrivent à Saint-Petersbourg pour travailler

dans les domaines très différents, sans pour autant que la colonie artistique française domine parmi les représentants des autres écoles nationales. Après la période marquée d'avantage par la présence allemande et italienne qui se prolonge jusqu'à la fin des années 1750, les Français réapparaissent de nouveau autour de l'événement artistique central dans tout le XVIII^e siècle russe, à savoir la création de l'Académie des beaux-arts. Jusqu'à la fin des années 1760, la référence française sera particulièrement présente dans la vie artistique de Péttersbourg. Si, dans les années 1770—1780, les Russes se tournent vers Rome, à partir de la fin des années 1780, ils « profitent » de l'émigration française provoquée par la Révolution. Au début du XIX^e siècle se produit un nouveau rapprochement culturel entre Paris et Saint-Petersbourg, où affluent derechef architectes, sculpteurs et peintres. Il s'agit, faut-il le signaler, aussi bien d'artistes déjà célèbres que de très jeunes gens, frais émoulus de l'école. Ils cherchent tous la gloire et la fortune, mais certains parmi eux n'espèrent pas moins pouvoir réaliser à Péttersbourg — ville à peine née et pendant longtemps quasiment vide — ce que le Vieux Monde rejette de plus radical et de plus grand.

Depuis les publications du début du XX^e siècle, les noms de la plupart de ces artistes sont bien connus à tout spécialiste de l'art français ou russe. Or, l'énorme documentation accumulée par les auteurs des *Anciennes Années* que Louis Réau n'a fait très souvent que reprendre, s'inscrit dans un paradigme péttersbourgeois pré-révolutionnaire. Cela signifie notamment que depuis leur publication, la plupart des collections d'art et de fonds d'archives ont changé de propriétaire et d'emplacement. Leurs travaux doivent donc être considérés aujourd'hui plutôt comme des sources, particulièrement précieuses pour la reconstruction de la « géographie » artistique française de Saint-Petersbourg aux XVIII^e et XIX^e siècles. Par suite de la longue fermeture du pays aux chercheurs étrangers ainsi que de la russification de l'histoire de l'art en Russie durant la période soviétique, notre connaissance de ces artistes et de cette « géographie » n'a pas radicalement évolué depuis un siècle. Aujourd'hui, dans une situation beaucoup plus favorable pour ce type de recherches, des nouvelles possibilités s'ouvrent pour les études et publications concernant les artistes français à Saint-Petersbourg. De ce point de vue, les archives de l'art français à Saint-Petersbourg sont loin d'être épuisées.

Les architectes

Ceci concerne d'abord les architectes du XVIII^e et du début du XIX^e siècle : Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, Jean-Baptiste Michel Vallin de la Mothe,

¹⁷ A. Crayen, *Catalogue raisonné de l'œuvre de feu Georges-Frédéric Schmidt*, Londres, 1789.

Olga Medvedkova.
Les architectes et les artistes français à Saint-Petersbourg au XVIII^e et au début du XIX^e siècle : présences directes et indirectes

Jean-François Thomas dit de Thomon et Auguste Ricard de Montferrand. Incontestablement, ils laissèrent des traces profondes dans la ville en signant plusieurs projets clés, tels que le projet de la ville de Saint-Petersbourg et de la résidence de Strelna par Le Blond, le projet de l'Académie des beaux-arts, des Halles, de l'église Sainte-Catherine et des entrepôts de la Nouvelle Hollande par Vallin de la Mothe, le projet de la Bourse et de la maison Laval par Thomon, celui de la cathédrale Saint-Isaac, de la colonne Alexandre et d'un grand nombre d'intérieurs au Palais d'Hiver par Montferrand, à ne citer que les plus célèbres. Mais, davantage peut-être que les bâtiments, chacun d'eux apportait à Saint-Petersbourg des idées architecturales nouvelles. Dans son plan de la ville, Le Blond appliqua l'idée d'une ville idéale moderne, réglée par la Raison, ainsi que l'image du confort parisien et du jardin à la française. Vallin de la Mothe fut le premier à introduire à Saint-Petersbourg, encore envahie par l'exubérance baroque, l'idée de la discipline architecturale classique dans laquelle l'enseignement de Palladio fut « adouci » par le savoir-vivre français. Avec Thomas de Thomon, l'imitation de la Grèce antique posait dans la ville des jalons très visibles. Enfin, avec Montferrand, c'est la grandeur impériale qui marquait la capitale. Or les catalogues complets de leurs dessins d'architecture réalisés à Saint-Petersbourg, de même que leur correspondance, attendent toujours leur publication. Quant à Le Blond, brillant dessinateur, architecte et théoricien parisien, il laissa, en dehors de ses projets, une très importante correspondance avec Pierre le Grand et Menchikov, le gouverneur de Saint-Petersbourg, ainsi que des œuvres théoriques. Les dessins russes du décorateur ornemaniste Nicolas Pineau, arrivé à Saint-Petersbourg dans la suite de Le Blond, qui se trouvent au Musée de l'Ermitage et au Musée des Arts Décoratifs à Paris, n'ont pas fait objet d'études depuis les publications approximatives ou incomplètes du début du XX^e siècle. De même, les dessins d'architecture de la période russe de Vallin de la Mothe conservés dans les archives d'Angoulême où ils ont été découverts par Boris Lossky, n'ont été jusqu'à présent ni publiés, ni même étudiés par les experts. Un riche ensemble de dessins de Thomas de Thomon qui se trouvent dans de nombreux musées européens n'a jamais été réuni. L'œuvre de cet architecte, élève de David Le Roy, pensionnaire à Rome, voyageur qui travailla aussi bien en Pologne, en Autriche, en Hongrie et en Russie, n'a suscité aucune monographie depuis 1950.

Les peintres de portrait

Au XVIII^e et au début du XIX^e siècle, la peinture française est avant tout représentée à Saint-Peters-

bourg par le portrait. Ce domaine, qui est lié, d'une part, à la glorification du pouvoir, et de l'autre à la construction de l'image aristocratique, connu en Russie un développement qu'on peut seulement comparer à celui des icônes à l'époque médiévale. Les portraits représentent la quasi totalité des commandes reçues par les étrangers en Russie. Parmi les autres portraitistes européens résidant à Saint-Petersbourg, les Français sont non seulement très nombreux, mais encore extrêmement actifs, car ils semblent très appréciés par les commanditaires russes. Ils sont tout particulièrement féconds dans la construction de l'image des impératrices ainsi que dans le développement de l'image de la femme. Les dames russes, qui veulent apparaître en parisiennes, attendent des Français d'être peintes selon la dernière mode. Par ailleurs, tout comme d'autres représentants européens de l'art du portrait, les Français participent à la création de types iconographiques que reproduisent ensuite les artistes russes.

Or, là encore des lacunes importantes persistent. Il s'agit tout d'abord des peintres français qui travaillent à Péttersbourg à l'époque de Pierre I^{er}, tels que François Jouvenet et surtout Louis Caravaque, représentant d'une dynastie de peintres décorateurs de Marseille et de Toulon. L'œuvre de Caravaque à Péttersbourg est doublement importante. Si, à l'époque de Pierre, Caravaque apparaît comme un véritable innovateur en introduisant des types iconographiques « osés » — notamment en représentant la petite Élisabeth Petrovna en Vénus nue ou encore Catherine I^{er} en peignoir — il perpétue ensuite la tradition artistique du début du siècle jusqu'à l'époque d'Élisabeth. Non seulement il forme dans son atelier deux élèves russes qui deviennent ensuite les plus importants peintres de portraits de l'époque — Vichniakov et Antropov — mais il réfléchit à l'organisation de l'école russe de la peinture. C'est néanmoins à partir de la fin des années 1750 que le portrait français en Russie prend une véritable importance. Cette période commence par le séjour en Russie du célèbre peintre Louis Tocqué, qui constitue un grand événement. À la différence de nombreux peintres de portrait qui travaillent en Russie à cette époque de façon quasi artisanale, Tocqué introduit à la cour de Saint-Petersbourg le modèle d'un « vrai » portraitiste royal. Ainsi son portrait de l'impératrice exige près de deux ans de travail, durant lesquels plusieurs séances de pose lui sont autorisées. Le portrait est ensuite gravé par Georges-Frédéric Schmidt, déjà cité.

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle vécurent et travaillèrent à Saint-Petersbourg Nicolas-Benjamin Delapierre, qui exécuta, notamment, un excellent portrait de son compatriote Nicolas Gillet, Jean Louis De Velly, l'élève de Drouais Jean-Louis Voille, Pierre-Étienne Falconet-fils qui étudia l'art du portrait à Londres auprès de Reynolds et, enfin, une artiste d'une notoriété européenne — Marie-

Élisabeth Louise Vigée-Lebrun. Cette infatigable « ouvrière du portrait » qui, selon sa propre liste, réalisa durant ses cinq années passées en Russie non moins de quarante-huit portraits, fut l’une des artistes les mieux reçues par la société pétersbourgeoise¹⁸. Elle apporta à Pétersbourg une nouvelle manière de-se coiffer et de se vêtir à la grecque, de façon libre et pittoresque, une nouvelle façon d’admirer la beauté des femmes russes en Psychés et en Sibylles et laissa de la société pétersbourgeoise, qu’elle initia par ailleurs au jeu des tableaux vivants, une description à la fois poétique et précise¹⁹. À cette liste de peintres de portrait, nous pouvons ajouter les peintres de miniature, tels que Jean Sampsois (ou Sampsoy), le chevalier De Chateaubourg, Ferdinand de Meys, ainsi que plusieurs « portraits français » réalisés par les peintres spécialisés par ailleurs dans le domaine de la peinture d’histoire. Ainsi, nous savons que Louis-Joseph Le Lorrain réalisa à Pétersbourg un portrait d’Élisabeth et un portrait de Mikhaïl Vorontsov. Louis Jean François Lagrenée l’aîné peint à Saint-Pétersbourg le portrait de son compatriote le marquis de l’Hôpital, ambassadeur de France à Saint-Pétersbourg en 1757–1761. Il donna également l’un des exemples les plus achevés du portrait allégorique de l’impératrice Élisabeth en protectrice des arts. Ce portrait, réalisé par Lagrenée dès son arrivée à Saint-Pétersbourg, servit paradoxalement à ce peintre d’histoire de tableau de réception à l’Académie des beaux-arts russe.

Au début du XIX^e siècle, la présence française reste très importante dans le domaine du portrait. Dans les années 1800–1830, on trouve à Saint-Pétersbourg l’élève de Lagrenée l’aîné Jean-Laurent Mosnier, qui enseigne la peinture de portrait à l’Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg à partir de 1802, et à partir de 1806 dirige la classe de peinture de portrait. Nous pouvons également citer le miniaturiste Henri Benner, François Anselme Lagrenée, Nicolas Courteuille, Frédéric Dubois, Marie Gomion, Henri François Riesener et, enfin, le quasi inconnu en France mais très fructueux en Russie Benoît-Charles Mitoire. Ces artistes qui travaillent à Pétersbourg à l’époque d’Alexandre I^{er} et de Nicolas I^{er}, sont encore moins étudiés que les Français du XVIII^e siècle. Le développement de l’art national depuis le début du XIX^e siècle permet aux historiens de l’art russe de « se passer » des étrangers qui ne font plus partie de « l’histoire de l’art russe », alors que leurs collègues français ne s’intéressent qu’à la « belle époque de l’expansion française », c’est-à-dire au XVIII^e siècle. Or ces artistes sont parfois très remarquables. Horace Vernet, l’auteur de l’un des plus célèbres portraits de Nicolas I^{er}, fils de Carle et petit-fils de Joseph, devint un intime du tsar et dressa, dans ses lettres envoyées à sa femme, un tableau saisissant de Saint-Pétersbourg, dont l’originalité et la clairvoyance allaient souvent bien plus loin que celles de Custine²⁰.

Les peintres d’histoire

La peinture d’histoire se développe en Russie sous l’influence directe des artistes français au sein de l’Académie des beaux-arts, qui représente, avec son magnifique bâtiment construit sur le projet de Vallin de la Mothe, l’un des lieux les plus « français » de Saint-Pétersbourg. L’enseignement du dessin fut instauré dans cette Académie — dès son ouverture par le favori éclairé d’Élisabeth Ivan Chouvalov — de concert par trois représentants de l’école française : l’architecte Vallin de la Mothe, le sculpteur Nicolas Gillet et le peintre Louis-Joseph Le Lorrain, tous trois récemment rentrés de Rome et déjà célèbres dans les milieux des amateurs et des connaisseurs d’art. Le Lorrain²¹, surtout, était très apprécié par les élites parisiennes, notamment par le savant antiquaire le comte de Caylus, l’un des ceux qui déterminaient à Paris la mode artistique et qui s’occupaient de son « exportation » vers le Nord. Après la mort de Le Lorrain à Saint-Pétersbourg et le départ de son jeune élève Moreau le Jeune qui l’avait suivi en Russie, le peintre parisien Jean-Louis De Velly y arriva en 1754, à l’âge de 28 ans, après avoir séjourné en Hollande et en Angleterre. Il signa, en 1759, le contrat avec l’Académie des beaux-arts et y enseigna un peu plus d’un an. La présence de ce peintre et dessinateur à l’Académie avait sans doute un caractère provisoire ; il se fit surtout connaître par ses peintures décoratives dans les palais impériaux, par ses portraits, ainsi que par ses dessins virtuoses des scènes de couronnement de Catherine II destinés à la gravure. À Paris, Ivan Betskoi, conseillé toujours par Caylus, recherchait en même temps un remplaçant de Le Lorrain. On s’adressa d’abord à Vien et à Challe, qui tous deux refusèrent et cédèrent la place à Lagrenée l’aîné, un élève de Carle Van Loo, qui arriva à Saint-Pétersbourg en 1760 avec son frère cadet Jean-Jacques Lagrenée²². Il enseigna à l’Académie jusqu’au mois d’avril 1762. Ensuite, et pendant longtemps, l’Académie de Saint-Pétersbourg n’eut plus de professeurs français en peinture d’histoire. Cette place fut bientôt occupée par les Italiens Francesco Fontebasso (1762) et Stefano Torelli (1762–1768), puis par des professeurs russes, en premier lieu par Anton Lossenko. Ce n’est que trente ans plus tard, en 1790, que le célèbre Gabriel-François Doyen arriva à Saint-Pétersbourg avec un contrat de professeur à l’Académie. À deux reprises, en 1791–1794, puis à partir de 1798, il y dirigea la classe de la peinture d’histoire, d’où allait sortir, au début du XIX^e siècle, toute une génération de peintres russes, dont Kiprenski, Varnek et Tropinine. Dans la seconde moitié des années 1790, Doyen travaillait également pour la Cour à la décoration du Palais d’Hiver, ainsi que des châteaux Saint-Michel et de Gatchina.

Pourtant la présence française à l’Académie ne s’arrête pas entre 1762 et 1790. Tout d’abord, les

^[18] L. Nicolenco, « The Russian Portraits of Mme Vigée-Lebrun », *Gazette des beaux-arts*, juillet–août, 1967.

^[19] Marie-Élisabeth Louise Vigée Le Brun, *Souvenirs*, t. I–III, Paris, Fournier, 1835–1837.

^[20] Joseph, Carle et Horace Vernet. *Correspondance et biographie, par Amédée Durande*, Paris, Hetzel, 1863.

^[21] Pierre Rosenberg, « Louis-Joseph Le Lorrain (1715–1759) », *La Revue de l’art*, n° 40–41, 1978, p. 173–202.

^[22] Le contrat de Lagrenée signé par l’artiste en septembre 1760 présente un grand intérêt : RGIA, f. 789, inv. 1 (1ère partie), d. 25, ff. 2–3.

^[23] Voir les actes de vente de ces collections, RGIA, f. 789, op. 1, 1761, n° 12–14. et 1766, n° 10.

^[24] Таврилова. Е. И. Атрибуция группы оригиналов Ле Лоррена и Лагрене // Русская графика XVIII — первой половины XIX века. Новые материалы. Л., 1984. С. 26—44.

Olga

Medvedkova

Les architectes

et les artistes

français à Saint-

Pétersbourg

 au XVIII^e et

 au début du XIX^e

 siècle : présences

directes et

indirectes

œuvres des artistes français, qui ne firent à l’Académie qu’un court passage, restèrent dans les collections académiques et servirent longtemps de modèles aux élèves russes. Le Lorrain, ainsi que, plus tard, Gillet, vendirent à l’Académie leurs collections de dessins, de gravures et de livres²³. Les dessins laissés par les premiers professeurs académiques français furent constamment à la disposition des élèves russes. Selon le catalogue des collections académiques, établi en 1770 par Golovatchevski, il s’y trouvait 163 dessins de Le Lorrain et 190 dessins de Lagrenée²⁴. Par ailleurs, certains tableaux de ces maîtres qui ne furent pas à l’origine destinés à l’enseignement académique, se retrouvaient également à l’Académie. Ainsi, on peut évoquer les tableaux *Amour et Psyché* de Le Lorrain réalisés en technique d’encaustique, donnés à l’Académie par Ivan Chouvalov. De même, plusieurs toiles de Lagrenée l’aîné faisaient partie des collections académiques. Il y avait, notamment, ses tableaux Le jugement de Pâris, offert par Ivan Chouvalov, *La Charité romaine* et *Tancrède et Clorinde* offerts par Andreï Chouvalov et par le comte Boutourline. Ces tableaux devinrent à l’Académie des modèles à copier.

Le genre

De même que la peinture d’histoire, la peinture de genre fut en grande partie « inventée » en Russie par un Français — Jean-Baptiste Le Prince. L’importance de cet élève de Boucher pour la culture russe est indéniable. Comme il l’écrivit plus tard lui-même, il fut le premier à découvrir, derrière la façade européenne de Saint-Pétersbourg, l’image des vrais Russes²⁵. C’est, en effet, à travers ses tableaux, dont le célèbre *Baptême Russe* provoqua les applaudissements de Diderot et de Mariette, ses illustrations du *Voyage en Sibérie* de l’abbé Chappe d’Auteroche²⁶, ses cartons pour les tapisseries des *Jeux russiens* et, surtout, ses très nombreuses suites des *Habillemens des Russes*, que fut formé en France le phénomène des « russeries », construites sur le modèle des « chinoiseries » et des « turqueries », mais également des *Cris de Paris* et des tableaux de genre hollandais du XVII^e siècle. Par-delà l’exotisme, l’image des Russes fut associée par Le Prince à l’idée de l’Antiquité et de la Nature. Suivant plutôt l’esprit de Rousseau que les conseils de Diderot, il cherchait à découvrir les mœurs des peuples primitifs, disparus en Europe sous l’effet de la civilisation, mais conservés en Russie²⁷. C’est dans les *Souvenirs* de Vigée-Lebrun que nous trouvons, bien plus tard, la formule de cette façon de voir les Russes du bas peuple : « Ces braves gens, — résuma-t-elle sa description d’une scène populaire, — ont conservé les mœurs des anciens patriarches²⁸. »

Diderot se trompait-il en déclarant que les Russes ne se reconnaîtraient jamais dans le miroir de l’œu-

vre leprincienne ? Paradoxalement, c’est bien sous l’influence de Le Prince que les Russes eux-mêmes commencèrent à considérer leur propre peuple comme un sujet digne des beaux-arts. Sans doute, Le Prince était-il apprécié par l’aristocratie : au moins deux de ses tableaux « russes » furent acquis à Paris, en 1773, par Alexandre Stroganov. De même, le fils de la princesse Dachkov qui pratiquait la gravure durant ses années d’études en Europe, reproduisit la gravure de Le Prince *La Marchande des œufs de beurre et de Clougwa*. Plusieurs autres copies furent réalisées d’après les œuvres de Le Prince par les peintres russes. Mikhaïl Ivanov, l’élève de Le Prince à Paris en 1770–1773, peignit sous la direction de son maître le tableau de genre « russe » *La traite de la vache*. Les tableaux « russes » d’Alexandre Vichniakov, d’Ivan Tonkov, de Chibanov, ainsi que du peintre d’origine allemande, né à Pétersbourg, Karl-Friedrich Knappe furent également empreints de l’esprit leprincien. Le Prince ne fut sans doute pas non plus étranger à l’apparition de la mode « à la russe », adoptée par les Russes et, en premier lieu, par l’impératrice Catherine à partir des années 1770. Le genre des « costumes russes », initié par Le Prince, connut aussi une large distribution à travers les dessins et gravures des autres peintres aussi bien russes que voyageurs étrangers, parmi lesquels nous devons citer les Français Jean-Balthasar de la Traverse et Michel-François Damame-Demartray, qui réalisèrent, par ailleurs, une série de vues de Saint-Pétersbourg²⁹, les Allemands Johann Gottlieb Georgi et Christian-Henrich Heisler, l’Anglais John Augustus Atkinson dont les gravures furent reprises par le lithographe français Gustave Armand Houbigant (ce dernier publia ses *Mœurs et costumes des Russes* sans jamais se rendre en Russie)³⁰, le Russe Emelian Korneïev, dont les dessins furent achetés à Saint-Pétersbourg par le comte Rehberg et publiés à Paris en 1812³¹ et jusqu’à Zelentsov, l’auteur présumé de la *Lanterne magique*.

Les sculpteurs

Parmi les sculpteurs français à Saint-Pétersbourg, nous devons en premier lieu mentionner le professeur académique Nicolas François Gillet, engagé par Chouvalov en même temps que Le Lorrain et qui fut à l’origine de toute une école de sculpture russe³². On doit compter parmi ses élèves pratiquement tous les sculpteurs russes d’envergure de la seconde moitié du XVIII^e et du début du XIX^e siècle : Choubine, Gordeïev, Prokofiev, Chtchedrine, Kozlovski et Martos. Comme bien d’autres compatriotes, Gillet travailla à Saint-Pétersbourg dans le genre du portrait en réalisant notamment celui de Catherine II, du grand-duc Paul ou encore d’Ivan Chouvalov. Mais il fut également prolifique dans la sculpture

décorative. Peu après son arrivée, il proposa ses services à la Chancellerie des bâtiments et reçut la commande pour les projets de différentes décorations pour la chapell , la salle et la galerie du palais d’Hiver, qu’il devait soumettre à l’examen de Rastrelli. En 1770, Gillet travailla sous l’égide de Vallin de la Mothe à la décoration des appartements du grand-duc Paul au Palais d’Hiver. De cette commande, il ne reste que quatre magnifiques vases de marbre — très proches des vases dessinés par Le Lorrain ou par Sally — qui se trouvent aujourd’hui au palais de Pavlovsk.

Bien que l’œuvre d’ tienne-Maurice Falconet ait fait l’objet de nombreuses études, il reste toujours à redécouvrir l’influence de Falconet — agent artistique et homme de lettres de grande renommée — sur la société russe. La position même de ce fils d’un menuisier parisien, ami de Diderot, auteur de l’article sur la sculpture dans l’*Encyclopédie* (1759) et des *Réflexions sur la sculpture* (1760), interlocuteur privilégié de Catherine, est tout à fait exceptionnelle. La correspondance entre Catherine II et lui reste l’une des sources les plus riches pour l’histoire culturelle de cette époque. Elle montre comment l’impératrice fit l’apprentissage de la libre conversation artistique auprès du sculpteur français. La conception du monument de Pierre le Grand — premier monument royal qui fut installé à Saint-Pétersbourg — qui se discuta entre le sculpteur Falconet, l’impératrice Catherine et le philosophe Diderot, donna lieu à de multiples réflexions qui tournaient autour de la fonction du monument, de l’image du Héros de la nation, de la place des artistes et des arts entre le passé, la modernité et la postérité, de l’allégorie, du costume, du portrait et de bien d’autres. L’exposition de la maquette du monument, qui dura plus de deux ans, introduisit par ailleurs dans le contexte pétersbourgeois un rapport nouveau entre l’artiste et le public.

Non moins intéressante est l’influence des œuvres de Falconet — qui n’avait pourtant jamais enseigné à Saint-Pétersbourg — sur la jeune sculpture russe. Le plus important fut sans doute l’impact produit par son morceau de réception à l’Académie, le *Milon de Crotone*, dont le sculpteur avait emporté   Pétersbourg une copie en plâtre pour l’offrir à l’Académie, où, à plusieurs reprises, elle fut copi e par les élèves russes. En même temps, Choubine commençait ses études parisiennes dans l’atelier de Pigalle par la copie d’après l’original de *Milon*. Le *Prométhée* que Fedor Gordeiev réalisa à Paris en 1769 sous la direction de Lemoyne représentait une version libre de cette même œuvre de Falconet. Une autre sculpture de Falconet — son modèle pour un monument de Catherine II — représentait une version iconographique nouvelle pour la Russie, notamment quant au traitement de son costume à l’antique, qui influença la statue de Catherine II par Ivan Choubine.

La présence, à côté de Falconet, de Marie-Anne Collot qui épousa en 1777 Falconet-fils, n’est pas non plus sans importance pour la naissance de la sculpture russe. Elle participa à l’élaboration de l’iconographie de Pierre I r, mais créa aussi une série importante de portraits en buste et en relief. Sur la commande de Catherine, elle réalisa par ailleurs les « portraits historiques » d’Henri IV et de Sully. Une part de ces œuvres se trouvait également, jusqu’en 1925, à l’Académie des beaux arts et servait de modèles aux élèves. C’est grâce à « Madame Falconet » que fut préservée une partie des archives russes de son maître, dont sa correspondance avec Catherine II.

Si Falconet occupe une place de choix dans l’histoire de l’art russe du XVIII  siècle, l’œuvre d’un autre Français, Jacques-Dominique Rachette, commence seulement à sortir de l’oubli ³³. Ce sculpteur d’origine française qui fit ses études à Stockholm auprès de Sally et à Paris auprès de Vien, vécut et travailla en Suède et en Allemagne, avant d’arriver, en 1779, à Pétersbourg pour prendre la place de maître des modèles à la Manufacture impériale de porcelaine. En 1784, il créa pour cette manufacture le célèbre service dit d’*Arabesques* qui comprenait 973 objets décorés dans le style des fresques découvertes lors des fouilles d’Herculanum. Le surtout-de-table du service était un véritable monument royal en miniature qui représentait la statue de Catherine II en costume grec antique, entourée de groupes allégoriques. La *Liste des modèles et formes* créés par Rachette et qui date de 1802, ne mentionne pas moins de 150 œuvres, parmi lesquelles des personnages mythologiques et allégoriques dans le goût antique, des vases, des trophées, des bustes, enfin la série des *Peuples de la Russie*. Certains modèles reproduisaient en miniature de célèbres statues, telle *Amour et Psyché* de Canova ou la *Vestale* de Claudion. Outre ces modèles, Rachette réalisa un très grand nombre de portraits, dont celui du célèbre Léonard Euler, ainsi que plusieurs monuments dont l’iconographie, rare, reflétait l’amitié et la collaboration du sculpteur avec l’« intellectuel » russe Nikolai Lvov, le po te Gavril Derjavine et l’architecte italien Giacomo Quarenghi.

Au début du XIX  siècle, nous trouvons à Saint-Pétersbourg plusieurs autres sculpteurs français, notamment Louis-Marie Guichard, auteur d’un grand nombre de portraits en bronze, aussi bien de la famille impériale que des représentants de la noblesse pétersbourgeoise, ainsi que Jacques Thibault, auteur, avec l’anversois Joseph Camberlain, des sculptures qui décorent la Bourse et les colonnes rostrales de Thomas de Thomon. Thibault fut également l’auteur des reliefs pour le château Saint-Michel dans lesquels il reprit les compositions des peintures de Charles Le Brun   Versailles ³⁴.

³³ Jacques-Dominique Rachette, 1744–1809, catalogue de l’exposition, Saint-Pétersbourg, 1999.
³⁴ Elena Karpova, « Les compositions de Charles Le Brun dans la sculpture monumentale de Saint-Pétersbourg », Gazette des Beaux-Arts, juin 1997.

Olga Medvedkova – Les architectes et les artistes français à Saint-Pétersbourg au XVIII  et au début du XIX  siècle : présences directes et indirectes

Les arts décoratifs

L’apport des Français dans le domaine des arts décoratifs fut particulièrement important. Il s’agissait ici de l’une des principales voies par lesquelles pénétrait en Russie la « civilisation » française. Pénétration qui commença avec Le Blond : dans ses projets de distributions intérieures, il allait toujours jusqu’à prévoir les moindres détails de la décoration et emmena avec lui de Paris toute une équipe d’artisans, capables de réaliser ses projets de façon précise et fidèle ³⁵. L’excellent peintre-décorateur Philippe Pillement, en collaboration avec Le Blond, recouvrit les murs et plafonds des palais de Pierre le Grand avec de légers grotesques, selon la dernière mode parisienne. De même, le peintre Louis Caravaque travailla à Saint-Pétersbourg comme décorateur de palais, de bals masqués, de feux d’artifice, en même temps qu’il dessina des robes et des cartons pour les tapisseries. Le tapissier français Philippe B hagle fut à l’origine de la Manufacture des tapisseries.

  en juger par ses dessins, Vallin de la Mothe ne concevait jamais un projet d’architecture sans prévoir la forme des trumeaux, les encadrements de portes, ainsi que des meubles. Les trois premiers académiciens français — Gillet, Le Lorrain et Lagr n e — travaillèrent également pour la décoration des palais pétersbourgeois. L’architecte Thomas de Thomon dessina des modèles pour la Verrerie Impériale de Saint-Pétersbourg. Le mobilier, la porcelaine, les tissus, la sculpture décorative, les tapisseries françaises remplissaient, tout au long du XVIII  et du début du XIX  siècle, les palais impériaux ainsi que les demeures et les résidences de l’aristocratie. Il serait particulièrement intéressant de suivre, dans ce domaine, les traces des commandes, des achats, ainsi que des cadeaux que faisaient ou recevaient les Russes. L’un des exemples les plus connus fut sans doute la très importante commande faite par le grand-duc Paul Petrovitch et par son épouse Maria Fedorovna à la manufacture de S vres lors de leur visite à Paris ³⁶.

La Manufacture impériale de porcelaine de Saint-Pétersbourg employa au XVIII  et au début du XIX  siècle plusieurs artistes français. Outre Jean-Dominique Rachette déjà cité, s’y trouvaient notamment Jean Brullo et, plus tard, le peintre de paysages et de batailles Jacques François Joseph Swebach, dit Desfontaines. Cet originaire de Metz, élève de Duplessis, premier peintre de la manufacture de S vres en 1808–1813, fut appelé par Alexandre I r pour devenir le premier peintre de la Manufacture de porcelaine. Jusqu’en 1822 il fit à Pétersbourg plusieurs longs séjours accompagné de son fils Bernard-Édouard et publia, dès son retour à Paris, les 24 planches lithographiées de ses *Souvenirs de la Russie*.

Par ailleurs, nombre d’artistes français furent employés pour enseigner les arts décoratifs à l’Académie de Saint-Pétersbourg. Ainsi le « maître des

lustres » François Arnoult travailla comme professeur de l’Académie, en 1762–1764, et ensuite à la Manufacture de porcelaine. La sculpture décorative fut enseignée à l’Académie par Louis Rolland, Jean-Pierre Gaillon et le fils de Jean Brullov, Paul (  partir de 1793), père du célèbre peintre Karl Brullov. Par ailleurs, un autre sculpteur décoratif, le rouennais Jean-Baptiste Baudet, dit Charlemagne, qui arriva à Saint-Pétersbourg en 1777 et y travailla essentiellement pour les palais impériaux, devint le fondateur d’une des grandes dynasties d’artistes russes. Ses fils — Joseph et Louis-Henri, dit « Charlemagne le Second », devinrent architectes après avoir fait leurs études à l’Académie de Saint-Pétersbourg, alors que le fils de Joseph Joseph-Marie fut essentiellement célèbre comme peintre d’aquarelles. Dans la classe de fonte et de gravure sur métal, le premier professeur de l’Académie fut également un Français, François Simond. Nous connaissons de lui une urne de ballottage, réalisée dans un style néo-grec et représentant un échantillon de ce que les élèves russe pouvaient copier dans sa classe. Simond fut remplacé dans sa fonction par Edme Gastecloux qui enseigna à l’Académie à plusieurs reprises, de 1770 à 1794. Ce dernier réalisa par ailleurs un grand nombre de copies en bronze de statues et de bustes antiques destinés aux jardins de Pavlovsk et de Tsarsko e Selo. Ses bustes ornaient notamment à Tsarsko e Selo la célèbre galerie, construite pour l’impératrice par Charles Cameron.   la suite de Gastecloux, c’est son compatriote Pierre Louis Agis qui enseigna la fonte à l’Académie.   son arrivée à Saint-Pétersbourg en 1781 il réalisa, tout comme Lagr n e, le portrait de l’impératrice en participant à l’invention de l’iconographie de Catherine en Minerve. Son portrait de Pierre I r en bas-relief de plâtre se trouvait jusqu’en 1925 à l’Académie des beaux-arts et pouvait ainsi servir de modèle aux élèves. Bien que l’art des médailles — de même que l’orf vrie — f t représenté à Saint-Pétersbourg essentiellement par des Allemands et des Suisses, c’est encore un Français — Pierre-Louis Vernier — qui dirigea durant quatre ans, en 1764–1768, la classe des médailles à l’Académie des beaux-arts. Son  l ve Semen Vassiliev, qui étudia à Paris en 1770–1780 sous la houlette de Pajou, dirigea ensuite cette classe jusqu’à la fin du siècle.

Les graveurs

Parmi les graveurs de l’ cole « française » qui séjournèrent à Saint-Pétersbourg, nous devons tout d’abord citer l’Allemand Georges-Frédéric Schmidt. Comme on l’a vu, il arriva à Saint-Pétersbourg en 1757 pour graver le portrait de l’impératrice Élisabeth peint par Tocqué, mais aussi pour enseigner la gravure aux élèves de l’Académie des Sciences et de l’Académie des beaux-arts, où il devint, avec Le Lor-

³⁵  tat des personnes qui désirent aller à Saint-Pétersbourg pour travailler au service de Sa Majesté Czarienne, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr., 7801, f. 395–400.

³⁶ P. Ennes, « The visit of the Comte and Comtesse du Nord to the S vres Manufactory », Apollo, March 1989.

voyage » parisiens des aristocrates russes qui sont comparables aux *grand tours* portraits romains, attendent encore leur histoire.

Non moins prisés par les Russes furent les pay-sages d’Hubert Robert ⁴⁴, ainsi que ceux de Joseph Vernet, extrêmement appréciés par l’Europe entière. Lors de son voyage à Paris, le grand-duc Paul com-manda à chacun des deux peintres cinq tableaux, puis en acheta encore plus tard. Les Robert et les Vernet, mais aussi les paysages romains de Jean-Bap-tiste Lallemand, remplirent ensuite de nombreux palais de la Cour et de la noblesse russe en leur ser-vant de « fenêtres imaginaires », donnant sur Rome ou sur les mers chaudes. Au XVIII^e siècle leurs tableaux faisaient partie des collections d’Alexandre Stroganov, de Nikolai Ioussoupov, d’Alexandre Bez-borodko, etc. Au début du XIX^e siècle encore, Alex-andre I^{er}, notamment sur le conseil de Stroganov, continua d’acquérir assidûment les toiles de Robert et de Vernet. Ce dernier resta jusqu’aux années 1830 l’artiste le plus copié à l’Ermitage ⁴⁵.

La Cour, l’Académie, la ville

Un nombre important d’autres toiles françaises — celles d’Oudry, de Francesco Casanova, de Pierre-Antoine de Machy, de Louis-Michel et de Carle Vanloo, de François Boucher, etc. arrivaient à Pétersbourg par suite de différentes commandes et achats de Catherine II. Ces collections d’art français moderne ne restaient pas sans importance pour la création de la jeune peinture russe. Tout d’abord, dès la deuxième moitié des années 1760, les galeries du pavillon de l’Ermitage de Vallin de la Mothe furent ouvertes aux artistes en été, en l’absence de la famille impériale. Selon Georgi, une galerie entière, située à l’est des jardins suspendus, fut destinée à la réalisa-tion de copies ⁴⁶. Certains tableaux de l’Ermitage pouvaient être prêtés à l’Académie pour être étudiés et copiés par ses élèves. D’autres copies pouvaient parfois être réalisées sur la commande de Catherine. Ainsi les copies d’après Valentin de Boulogne qui se trouvaient dans les collections de Catherine II (l’an-cienne collection de Brühl à Dresde), furent réa-lisées dans les années 1790 par Mikhaïl Voïnov, ancien élève de l’Académie des beaux-arts et pen-sionnaire à Rome en 1784—1790. Ces copies furent offertes par Catherine II à l’église de la Sainte-Tri-nité de la laure Saint-Alexandre-Nevski, ce qui ren-dit ces œuvres publiques.

Une relation étroite se créa par ailleurs entre les collections du Palais et celles de l’Académie des beaux-arts. Par exemple, en 1766, l’*Allégorie des beaux-arts* commandée à Chardin par Chouvalov pour décorer l’Académie et emportée à Saint-Pé-tersbourg par Falconet, fut « retenue » par Catherine pour sa propre collection, de même qu’elle garda les

deux cadeaux, apportés par Falconet,— *Pygmalion et Galatée* de Boucher et l’*Assomption de la Vierge* par Carle Vanloo. En revanche, la *Minerve* de Joseph-Marie Vien, peinte à l’encaustique sur la recette dé-couverte par le comte de Caylus, ainsi que plusieurs œuvres de Carle Vanloo, achetées par Catherine en 1768, ne semblaient pas convenir à son goût et furent envoyée à l’Académie. D’autres œuvres françaises furent encore données aux collections académiques par Chouvalov, Betskoï et Stroganov. Tout au long du XVIII^e siècle, les élèves académiques apprenaient à dessiner en se servant de dessins et de gravures de Nattoire, de Boucher et de Greuze offerts par ces trois amateurs.

Non moins riche en œuvres françaises est la galerie académique des sculptures. On y trouve no-tamment une copie en plâtre du *Milon de Crotone* de Falconet dont on a déjà évoqué l’influence sur la sculpture russe, les portraits d’Anne-Marie Collot, de Rachette, de Guichard, une copie de l’*Hiver* de Girardon, ainsi que les sculptures de Jean-Antoine Houdon et de Pajou. Ces deux derniers sculpteurs jouèrent dans l’histoire de l’art russe un rôle compa-rable à celui de Clérisseau, de Wailly, d’Hubert Ro-bert et de Greuze. Leurs œuvres exécutées pour les commanditaires russes servirent à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle de modèles aux artistes autochtones. Les célèbres bustes (1778) et la statue (1781) de Voltaire réalisés par Houdon sur la com-mande de Catherine II furent reproduits en plâtre, en porcelaine, en marbre et en bronze doré, en gran-de et petite versions. Ces nombreuses copies « parse-maient » les différentes salles de l’Ermitage de Ca-therine ⁴⁷. Les monuments funéraires réalisés par Houdon pour la famille Golitsyne ⁴⁸ ainsi que les commandes russes de Pajou influencèrent consid-érablement la sculpture funéraire qui connut un grand épanouissement en Russie à la fin du XVIII^e siècle. Autre modèle français particulièrement ap-précié par les Russes, l’*Amour* de Bouchardon. Une copie d’après cette sculpture réalisée à Paris, en 1788, par Pavel Sokolov se trouvait également à l’Académie des beaux-arts. De nombreuses autres copies de cette statue ornaient les hôtels particuliers de Saint-Pétersbourg.

Les collections d’art français à l’Ermitage et à l’Académie jouèrent par ailleurs un rôle très impor-tant dans la formation des goûts de la société péters-bourgeoise. Parmi ceux qui demandaient la permis-sion de copier à l’Ermitage, il y avait non seulement des artistes, mais aussi des aristocrates amateurs ou encore leurs artistes — serfs. Nombre de copies étaient faites par ces derniers pour être ensuite ven-dues. Mais généralement, elles étaient vendues dans la boutique académique. Il s’agissait essentiellement des plâtres et des gravures destinés à décorer les intérieurs des maisons particulières. Le catalogue de cette boutique qui date de 1768 constitue une source de la toute première importance pour l’étude de la

⁴⁴ Hubert Robert (1733—1808) et Saint-Pétersbourg. Les commandes de la famille impériale et des princes russes entre 1773 et 1802, cata-logue de l’exposition, Musée de Valence, Paris, RMN, 1999.

⁴⁵ Микаи О. В. Копирование в Эрмитаже как школа мастерства русских худо-жников. Санкт-Петер-бург, 1996.

⁴⁶ Георги И. Г. Описание Российско-император-ского столичного города Санкт-Петербурга и до-стопамятностей в окрест-ностях оного с планом (1794). Переизд. Санкт-Петербург, 1996. С. 337.

⁴⁷ Ibid., p. 338—340.

⁴⁸ Карп С. Я. Дидро, Гудон и братья Голицыны // Французские просветите-ли и Россия. Москва, 1998. С. 32—116.

Olga Medvedkova - Les architectes et les artistes français à Saint-Pétersbourg au XVIII^e et au début du XIX^e siècle : présences directes et indirectes

diffusion des modèles français à travers la ville ⁴⁹. On n’y trouve que seize copies d’après « les célèbres sta-tues antiques ». En revanche, il y a là soixante-quatre copies d’après « les meilleurs statues du siècle pré-sent », parmi lesquelles les copies d’après les Fran-çais dominant absolument. Y figurent notamment les vingt-trois copies d’après les sculptures de Gillet, ainsi que de nombreuses autres d’après Berdieux, Challe, Sally, Pigalle, Flamand, Adam et Daru. Parmi les travaux des pensionnaires russes, on trouve, par exemple, les copies de l’*Enfant à la cage* et de l’*En-fant à l’oiseau* de Pigalle par Arkhip Ivanov, et de *Milon de Crotone* de Falconet par Choubine.

L’auteur du catalogue donnait des précisions quant à la destination de chaque groupe de plâtres. Ainsi, il conseillait de placer les grandes et les moy-ennes statues dans les salles, les salons, les cabinets, les bibliothèques et les petits jardins, les petites con-tre des murs sur les consoles, les poêles et les che-minées, les bustes dans les cabinets au-dessus des portes etc. La sculpture française devait remplir les intérieurs des pétersbourgeois de la même manière qu’en Europe occidentale. Du reste, ces copies n’étai-ent pas seulement destinées aux habitants de la ca-pitale, mais aussi à ceux des autres villes de Russie qui, selon le texte du catalogue, pouvaient envoyer leurs représentants à la boutique, de même que com-mander des œuvres qui ne figuraient pas dans le ca-talogue. Saint-Pétersbourg devenait ainsi le centre de diffusion de l’art français en Russie.

Parmi les gravures qui se vendaient sans cadres aussi bien qu’encadrées, figuraient les portraits, les genres, les images pieuses et les sujets d’histoire, réal-isés essentiellement par des graveurs russes. Les aute-urs des originaux n’étaient indiqués à propos de ces œuvres que très rarement, surtout lorsqu’il s’agissait de gravures d’après Raphaël. Nous y trouvons pour-tant la gravure de Schmidt d’après le portrait d’Élisa-beth par Tocqué, le portrait de Catherine II dessiné par De Velly et celui du grand-duc Paul dessiné par Ericksen, gravés tous les deux par Bonnet, ainsi que celle du Russe Guerassimov d’après la *Fillette à la poupée* de Greuze, tableau donné à l’Académie par Ivan Chouvalov. Outre les plâtres et les gravures, les copies des tableaux et les dessins se vendaient à l’Académie aux enchères pendant une semaine d’été, durant laquelle les collections étaient ouvertes au public.

Les pensionnaires russes à Paris

Une autre voie « indirecte » par laquelle l’influence artistique française pénétrait à Saint-Pétersbourg passait par l’apprentissage des pensionnaires de l’Académie des beaux-arts russe à Paris, où ils étaient accueillis et placés dans différents ateliers par Di-

mitri Golitsyne, lui-même conseillé par Diderot. La période la plus intense de cette jeune présence artis-tique russe à Paris se situa dans les années 1760. Le peintre Anton Lossenko et l’architecte Vassili Baje-nov furent les deux premiers pensionnaires académi-ques russes à partir pour Paris en 1760. Le premier étudia dans l’atelier de Jean Restout, puis de Vien à partir de 1763, le second travailla sous la houlette de Charles de Wailly, où le rejoignit en 1763 un autre jeune architecte, Ivan Starov. En 1765—1768, le peintre Ivan Firsov travailla également dans l’atelier de Vien. Il peignit ensuite l’un des tableaux les plus « français » dans l’histoire de l’art russe, *Le jeune peintre*, saisissant témoignage de son engouement pour Chardin. En 1767, sept nouveaux pensionnai-res russes arrivèrent à Paris pour suivre l’enseigne-ment des meilleurs maîtres français. Le peintre Petr Grinev fut placé chez Greuze jusqu’en mars 1768, puis chez Vien. Semen Chtchedrine, spécialisé dans la peinture de paysage, travailla sous la direction de Francesco Casanova. Les sculpteurs Choubine et Gordeïev étudièrent l’un auprès de Pigalle et l’autre auprès de Jean-Baptiste Lemoyne. On essaya d’abord de placer l’architecte Ivan Ivanov chez Soufflot pour l’installer finalement, de même que son frère Alexis, chez Gabriel-Pierre-Martin Dumont. Enfin, le gra-veur Ivan Mertsalov prit des cours dans l’atelier de Jacques-Philippe Lebas. Par amitié pour Diderot, certains maîtres français, notamment Greuze, Le-moyne et Pigalle enseignèrent gratuitement leur art aux Russes. Après le départ du prince Golitsyne en janvier 1768, les pensionnaires russes cherchèrent protection auprès de son ami Diderot. Par ailleurs, Cochin et Vien accordaient aux jeunes Russes les meilleures places aux séances de modèle à l’Aca-démie, tandis que Boucher leur fournissait ses gra-vures.

En 1770, sur onze pensionnaires partis à l’ét-ranger, sept commencèrent leurs études à Paris. Mais à partir de 1773 la situation changea. De plus en plus, les jeunes Russes allaient d’abord à Rome ou encore à Florence, à Venise et à Londres. Certains d’entre eux comme, par exemple, les peintres Soko-lov et Akimov, le sculpteur Martos, ne passèrent ja-mais par Paris. Pourtant Paris resta toujours un point d’attraction important et les ateliers parisiens rece-vaient jusqu’à la fin des années 1780 un nombre important d’élèves russes, que « surveillaient » d’abord leurs anciens professeurs retraités, Vallin de la Mothe et Nicolas Gillet, ainsi que le directeur de l’Acadé-mie royale Pierre et le sculpteur Kozlovski. Les rap-ports que ces pensionnaires envoyaient à l’Académie constituent une source inestimable pour la connais-sance de la vie artistique parisienne de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Par ailleurs, les copies et les œuvres originales, souvent très proches de celles de leurs maîtres, que les pensionnaires envoyaient à l’Académie, servaient à mettre le Pétersbourg artis-tique à l’heure de Paris.

⁴⁹ Каталог разным гипсо-вым изображениям и эс-тампам продажным по данному позволению от императорской Академии трех знатнейших худо-жеств у фактора в ниж-нем апартamente оной Академии, 1768 года.

Face à Paris

En avançant dans notre enquête, présentée brièvement ici, nous avons pu remarquer que les présences « directes » et « indirectes » se confondaient souvent. Elles se regroupaient autour de quelques noms, ainsi qu’autour de « lieux français » tels que le portrait en peinture, sculpture et gravure, le monument royal, l’enseignement académique, la distribution et la décoration intérieures. Même à l’époque où l’image de la France subit en Russie la plus violente critique, la référence artistique française ou plutôt parisienne reste présente dans le contexte pétersbourgeois. Tant que les arts font partie des préoccupations des élites, le discours artistique se fait en français, mieux il s’oriente vers le modèle parisien. Les titres d’« amateur » et de « connaisseur » des arts étaient attribués ou appropriés en fonction de leur signification française. En 1795, Catherine II faisait bien la différence entre les deux termes. « J’aime beaucoup les arts, et surtout la peinture », déclarait-elle à Madame Vigée-Lebrun. Et d’ajouter : « Je ne suis pas connaisseur mais amateur ⁵⁰. »

Deux ans avant, le comte Alexandre Stroganov rendait public le *Catalogue* de sa galerie de peintures, premier catalogue en Russie d’une collection, rédigé par le comte lui-même entièrement en français ⁵¹. Loin de préférer l’école artistique française (qui ne

constitue, mis à part les nombreux portraits des membres de sa famille réalisés par des Français, qu’une petite partie de sa collection), le comte s’adresse au public et se présente en amateur et connaisseur d’une façon qui trahit ses origines parisiennes : « J’ai rédigé ce catalogue pour moi-même, pour me rendre compte de l’étendue des richesses que j’ai accumulées pendant ces vingt-sept dernières années et pour dire les sentiments que m’a inspiré le fait d’en être le propriétaire. J’écris aussi pour les véritables amateurs d’art, qui se définissent par leur passion même et chez qui cette passion est apparue en même temps que leurs premières idées pour croître à chaque fois qu’ils rencontraient la beauté ; qui, en un mot, nourrissent un amour sincère pour les arts et s’efforcent d’acquérir les connaissances indispensables à une appréciation totale et absolue des produits de talent. (...) Délivrez-nous, Seigneur, des « amoureux de l’art » sans amour et des « connaisseurs » sans connaissances, car ce sont eux qui, plus que tout autre, contribuent à la corruption du goût et entravent le progrès des arts. » Plus encore que l’idée d’amateur et de connaisseur d’art, c’est la mention du « goût », sujet à la corruption, ainsi que du « progrès des arts » qui fait resurgir, dans la bouche de ce Russe, tout un siècle de débats artistiques français. Débats qui laissèrent leur empreinte indéniable sur l’histoire du « goût » et du « progrès des arts » à Saint-Pétersbourg.

⁵⁰ Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, op. cit., 1986, t. I, p. 306.

⁵¹ *Catalogue raisonné des tableaux qui composent la collection du comte A. de Stroganoff*, Saint-Pétersbourg, Imprimerie du Corps Impérial des Cadets nobles, 1793.

Jean-Baptiste Alexandre Le Blond (1679, Paris — 1719, Saint-Pétersbourg)

Fils du peintre et éditeur d'estampes Jean II Le Blond (1635—1709), Jean-Baptiste Alexandre Le Blond fut formé dans le milieu des dessinateurs et graveurs de la rue Saint-Jacques. Les gravures d'après ses dessins d'architecture commencèrent à paraître à Paris à partir de 1705 (*L'architecture à la mode*, 1705 ; *L'Histoire de l'Abbaye Royale de Saint-Denis* de Dom Michel Félibien, 1706). Jusqu'en 1716, l'architecte vécut et travailla à Paris et se distingua aussi bien dans le domaine de la théorie que de la pratique architecturale. En 1706, il composa un ouvrage consacré à l'optique et à la perspective, qui resta inédit. En 1709, il publia, en collaboration avec son ami Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, un traité du jardinage illustré de nombreuses gravures (*La Théorie et la Pratique du Jardinage...*, Paris, Jean Mariette, 1709), qui connut ensuite plusieurs rééditions et fut traduit en anglais et en allemand. En 1710, Le Blond prépara la réédition du *Cours d'architecture* de Charles-Augustin d'Aviler, en ajoutant de nouveaux chapitres et planches qui concernaient la distribution et la décorations des maisons particulières. Il construisit en même temps, à Paris, l'hôtel Vendôme et l'hôtel de Clermont. Il projeta également la maison de plaisance pour le receveur de tailles Regnault à Châtillon, ainsi que le jardin de la maison voisine, aménagée par le baron Hogguer pour l'actrice Desmares. Vers le milieu des années 1710, grâce à ses écrits et à ses projets, Le Blond devint l'un des jeunes architectes parisiens les plus appréciés aussi bien par ses confrères que par les commanditaires.

Le 19 février 1716, Le Blond signa à Paris un contrat avec l'agent de Pierre le Grand Jean Le Fort et, le 6 août, en tête d'un groupe d'artistes et d'ouvriers en bâtiment, il arriva à Saint-Pétersbourg où il fut nommé à la tête de tous les chantiers de la ville. Il y mourut le 27 février 1719, à l'âge de 40 ans. Durant les deux ans et demi qu'il avait passés à Pétersbourg,

il dirigea les travaux de la planification et de la construction de la ville ainsi que des résidences de Pierre le Grand à Strelna et à Peterhof. Peu de ses constructions ont survécu jusqu'à nos jours. Pourtant, les projets que l'architecte composa à Pétersbourg, tels que son célèbre plan général de la ville avec son projet de maison-type, son plan du jardin d'Été, son projet de château et de jardin dans la résidence de Pierre le Grand à Strelna, son projet pour la maison de l'amiral Apraksine, ainsi que ses opinions théoriques, dont nous trouvons les traces dans sa correspondance avec le tsar et le gouverneur de la ville Menchikov, influencèrent considérablement l'architecture pétersbourgeoise. Les ateliers de construction et de décoration architecturale, dirigés par les artisans emmenés par Le Blond à Saint-Pétersbourg, participèrent aux chantiers de la ville longtemps après la disparition de l'architecte.

Le plan général de Saint-Pétersbourg de Le Blond : vision utopique ou projet moderne ?

Le plan général de Saint-Pétersbourg de Le Blond¹ fait aujourd'hui partie de nombreuses anthologies de l'urbanisme européen à l'âge classique. Il y apparaît à juste titre comme l'un des plus beaux exemples de la projection urbaine idéale. Cependant ce n'est pas le document graphique authentique que l'on reproduit d'habitude dans ce type d'ouvrage, mais son schéma plus qu'approximatif. Plus encore, ce plan, recouvert d'inscriptions en langue russe, est rarement vraiment « lu »². Or, sans la lecture attentive des indications de Le Blond, le plan reste muet et, ne livrant aux spectateurs que sa parfaite géométrie « cartésienne », ne peut être ni réellement com-

¹ *Plan général de la ville de Saint-Pétersbourg. Architecte Jean-Baptiste Alexandre Le Blond. Signé et daté du 8 janvier 1717.* Archives de l'Académie des Sciences. F. P.IX, opis 1, ed. hran. 627. Les mesures sont en toises françaises, les inscriptions en russe.

² Voir l'une des premières tentatives de lecture de ce plan par : Семенов С. В. О „генеральном чертеже Санктпитебурху“ Ж.-Б. А. Леблona 1717 года // Петровское время в лицах. СПб, Эрмитаж, 2000. С. 53—61.

pris ni situé parmi d’autres projets d’urbanisme du XVII^e et du début du XVIII^e siècle. Notamment la portée « utopique » de ce projet, le rapport entre les réalités in situ ét l’idéal purement virtuel de la ville en tant que cosa mentale, restent toujours improbables. Pourtant, le plan mis à part, un mémoire de Le Blond intitulé *Au sujet de la disposition generale des projets qu’on a fait pour la construction de la ville de Saint-Pétersbourg* et qui date du 29 octobre 1716, donne la clé pour l’interprétation adéquate de ce projet³.

L’histoire du projet

Le projet fut terminé par Le Blond le 8 janvier 1717 et envoyé à Pierre en Hollande le 17 février de la même année. Dans le coin bas à droite du plan nous lisons : « En raison du départ rapide du courrier, je n’ai pas eu le temps de faire moi-même le plan de la situation de Saint-Pétersbourg et j’ai été obligé de me régler sur les plans que j’ai reçus de Monsieur Trezzini. Le projet a été réalisé rapidement en 4 jours. S’il s’y trouve quelques fautes, je prie Sa Majesté Impériale de ne pas me porter coupable ». Nous apprenons ainsi que l’exécution du projet fut précipitée et que l’architecte se fondait sur les mesures prises sur le plan de Trezzini. Le plan fut donc présenté au Tsar comme un véritable « coup de génie », une sorte de vision inspirée davantage par les idées conçues antérieurement qu’un fruit d’études longues et méthodiques de la situation de Saint-Pétersbourg. Cette vision correspondait-elle à la réalité ou, plutôt, n’était-elle qu’un moyen de prévenir une réaction éventuellement négative de la part de Pierre ? Pierre l’avait-il réellement apprécié et compris ? En tout cas, ce plan produisit un effet de choc sur les compatriotes de Le Blond. Le consul Lavie écrivait à Paris le 29 janvier 1717 : « M. Le Blond a préparé un nouveau plan de la ville de St. Pétersbourg avec tous les ouvrages extérieurs qu’on doit construire pour l’envoyer au Czar. S’il l’approuve, on fera de cette ville une des plus régulières et des plus fortes de l’Europe⁴. » Mais ce plan ne fut probablement jamais ratifié par le tsar⁵. Avant de partir pour l’étranger en janvier 1716, Pierre avait ratifié le plan de l’île exécuté par Domenico Trezzini. Par la suite, il ordonna dans une lettre du 29 mars 1717⁶ de poursuivre les travaux selon ce projet de Trezzini, mais certains lieux (les sorties des canaux dans la Neva, prévues par Le Blond) ne devaient pas être bâtis afin de tenir compte des propositions de Le Blond. Dès son retour à Pétersbourg, Pierre visita l’île Vassilievski en compagnie de Le Blond et remarqua de nombreuses erreurs dans la construction, notamment dans les mesures des canaux, contre lesquelles Le Blond avait depuis longtemps prévenu Menchikov⁷. Un mémoire sur les canaux de l’île fut par ailleurs envoyé par Le Blond à Pierre en même

temps que le plan général de Saint-Pétersbourg ⁸. Sans doute déçu par ces erreurs, Pierre abandonna le plan de Le Blond, lui ordonnant de ne plus s’occuper que des résidences de Strelna et de Peterhof.

La réalité de la ville

Selon Nartov, en visitant la ville avec Pierre, Le Blond aurait prononcé son célèbre motto « Raser, sire, raser ! ». Or ces paroles ne concernaient sans doute que les erreurs de la construction dirigée par Trezzini. En étudiant attentivement le nouveau plan de Le Blond, en déchiffrant les inscriptions devenues parfois presque illisibles, nous devons nous rendre compte qu’en établissant son projet, Le Blond avait agi de façon extrêmement prudente. D’août 1716 à janvier 1717, il eut en effet la possibilité d’étudier la ville en détail. Toutes les parties de la ville déjà construites — « la forteresse qui existe », « les halles qui existent », « les maisons construites », de même que les églises, le palais de Pierre et celui de Menchikov avec son jardin — furent conservées par l’architecte et inscrites dans sa nouvelle structure. Plus encore, cette structure même, les lignes directrices des rues qui ordonnaient les configurations des quartiers furent déterminées par le bâtis qui existait déjà. Non seulement le plan de Le Blond ne visait à raser aucune structure existante, mais il se montrait extrêmement respectueux de la réalité.

Une ville fortifiée

En fait, ce qui communique au plan son aspect « utopique » est sans doute son enceinte géométrique ovale qui lui assigne des limites fixes. Cet aspect général représente pourtant une version « allégée » du système de défense développé par Vauban, considéré, au début du XVIII^e siècle, comme le dernier mot de l’urbanisme. Encore en 1689, on songeait à redonner à Paris une enceinte fortifiée sur le plan de Vauban. En France, la critique du système de Vauban, mort en 1707, ne commença qu’à partir de 1720. En Russie, il était particulièrement étudié et apprécié par Pierre : nombre de ses plans se trouvaient dans la collection architecturale du tsar. Plus tard, le traité de Vauban fut traduit en russe et publié en 1724. Le Blond se référait donc dans son projet à ce qu’il y avait de plus moderne en matière de fortification européenne. Sa forteresse n’était en aucun cas anachronique et sans doute correspondait-elle aux conditions de la commande de Pierre qui ne voyait Saint-Pétersbourg à l’époque autrement qu’une ville fortifiée.

Sur le plan, l’enceinte qui se compose de deux murs est rythmée par des tours entourées de bas-

^[1] RGADA, f. 198, d. 696, ff. 70–79v. Copies de la traduction russe : ibid., ff. 100–109, 209–299.

^[2] MAE, Correspondances politiques, Russie, vol. 7, f. 23–23v.

^[3] Иогансен М. В. Работы Доменико Трезини по планировке и застройке Стрелки Васильевского острова в Петербурге // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1973. С. 45–55.

^[4] RGADA, f. 198, op. 1, d. 737, f. 95.

^[5] Memoire au sujet des Travaux à faire dans l’Isle de Vassilyostroff, 5 janvier 1717, RGADA, f. 198, d. 696, ff. 267–268.

^[6] Ремарка о каналах что хотят сделать на Васильевском острове, 10 février 1717, IRI AN, Collection des manuscrits, n° 506, ff. 6–12. Je remercie Sergueï Iskiul de m’avoir indiqué ce document.

^[7] RGADA, f. 198, d. 696, f. 75v.

^[8] Philippe Prost, « De l’architecture des villes de guerre aux XVII^e et XVIII^e siècles en France. Du triomphe au déclin d’un modèle », La ville régulière. Modèles et tracés, Paris, Picard, 1997, sous la direction de Xavier Malverti et Pierre Pinon, p. 35–51.

^[9] RGADA, f. 198, d. 696, f. 72v–73v.

tions, chacun munis de dix canons. Entre les murs se trouvent les magasins de poudre, ainsi que les casernes pour officiers et soldats. Là où les courants fluviaux traversent les frontières de la ville, se trouvent des structures de trois redoutes, chacune munie de dix canons, et des écluses au moyen desquelles, à l’arrivée de l’ennemi, le terrain pouvait être inondé. La forteresse de Le Blond était fonctionnelle et « confortable » pour les soldats et officiers. C’était l’œuvre, moderne et originale, d’un ingénieur qualifié.

Extra muros

Dans la zone extra muros, nous voyons trois ensembles de « dépendances » de la ville qui correspondent à ses trois patries principales. Dans l’espace extra muros de l’île Vassilievski se trouvent, selon les inscriptions, les abattoirs, les enclos pour les bovins, un grand cimetière côtoyant des terrains libres pour différents besoins (laissés probablement pour l’élargissement des cimetières), des hôpitaux, ainsi que des potagers et des champs de petits pois et de haricots. Au nord de la forteresse Saints-Pierre-et-Paul et la partie de la ville qui porte le nom de Pétersbourg, se trouvent un champ d’épandage, un potager, un hôpital civil et deux hôpitaux militaires. Enfin, au sud de la partie de l’Amirauté, se trouvent encore des potagers et un cimetière avec un terrain vide « pour les besoins ». Ainsi toutes les parties « impures » sont placées à l’extérieur de la cité, considérée comme une zone où règnent l’ordre, la beauté et la propreté. Dans son mémoire *Au sujet de la disposition generale* Le Blond écrivait : « Que les Tueries soient hors de la ville sur le bord de la riviere & au-dessous de son courant, afin qu’elle n’en reçoive aucun mauvais air ny incommodité, des quelles tueries on apportera les viandes aux boucheries de chaque quartier. Que les hôpitaux & maisons de charité pour retirer les malades & invalides soient hors de la ville, à cause du mauvais air & sur le bord de l’eau au-dessous de son courant. Que les cimetieres publics soient pareillement dehors de la ville⁹. » Ce propos faisait apparaître la source antique de la réflexion de Le Blond. En effet, la ville antique se caractérisait par la position extra muros des tous les lieux « impurs », et en premier lieu des cimetières. L’implantation des sépultures dans l’enceinte de la ville fut l’une des plus profondes révolutions par lesquelles le christianisme secoua l’urbanisme classique. Paradoxalement, le retour à cette règle classique chez Le Blond, qui découle de la considération moderne quant à la purification des vieilles villes européennes, coïncide avec l’ancienne tradition russe.

Intra muros

À l’intérieur de la ville, Le Blond utilisa non pas un plan radioconcentrique, propre aux villes utopiques de la Renaissance de même qu’aux premières citadelles de Vauban dans lesquelles il développait encore les idées des Italiens, mais une distribution orthogonale qui correspondait au damier classique et que Vauban lui-même utilisa dans la plupart de ses projets tardifs¹⁰.

La partie de l’Amirauté fut traitée par Le Blond sous un angle essentiellement utilitaire ; elle fut donc la moins esthétiquement détaillée. Peut-on accuser Le Blond de n’avoir pas senti la signification que l’Amirauté avait pour Pierre, ainsi que pour l’avenir de la ville ? Pierre pouvait-il lui-même formuler l’importance de ce lieu, qui allait bien au-delà d’un simple chantier naval ? En tout cas, l’idée de placer le cœur de la ville sur l’île Vassilievski venait directement du tsar, et l’architecte qui travaillait en son absence ne pouvait ni la trahir ni la « corriger ». Ainsi, à côté de l’Amirauté Le Blond plaça, mis à part les quatre églises, un quai, des halles, un chantier de galères et les forges.

Le centre de la ville, situé sur l’île Vassilievski, fut distribué par Le Blond selon le principe de la commodité qu’il développait dans son mémoire. Les trois grands quais destinés à toutes sortes de provisions, étaient situés de telle sorte qu’ils puissent être facilement accessibles à tous les habitants. À côté du quai placé au nord-ouest de la ville, se trouvaient les halles aux blés, aux farines, aux poissons et à la viande. Toute cette partie de la ville était structurée par un système de quartiers (neuf en tout), au centre desquels se trouvaient des églises. Deux de ces quartiers, situés à proximité du palais de Menchikov, furent réservés aux étrangers, avec leurs deux églises protestante et catholique. Proche de ces quartiers étrangers, Le Blond plaça l’Académie des beaux-arts.

Le centre de l’île fut pensé par Le Blond comme une zone du pouvoir, de l’apparat et de la beauté. Dans son mémoire d’urbanisme, Le Blond définissait ainsi la beauté de la ville : « La beauté de la ville consiste premierement en ce que toutes les rues en soient d’une belle proportion & largeur convenable, qu’elles soient droites, bien alignées & bien dressées. On en distingue de differentes largeurs, les grandes rues ou principales avenues, les moyennes rues qui se trouvent […] entre les grandes & petites rues qui les communiquent les unes aux autres. Qu’il y ait des places publiques où les grandes rues ou principales avenues aboutissent. On a des exemples fort anciens de cet usage & il y a peu de grandes villes ou il n’y avoit. Paris en conte quatre principales. » Le Blond cite ensuite de nombreuses places parisiennes et leurs monuments royaux¹¹. L’architecte s’inspirait ici de deux modèles — celui des villes antiques et celui du Paris moderne. La largeur des rues, le nombre et la grandeur des places ornées de monuments, les

jardins publics — indispensables à la beauté de la ville — étaient donc particulièrement développés par Le Blond au centre de l’île.

Ici se trouvait en effet le palais du tsar, entouré d’un très grand jardin. Il était relié par des rues droites et larges aux quatre grandes places sur lesquelles donnaient les églises et qui formaient ensemble une structure carrée. Vers le nord-ouest de l’île, se trouvait une place ouverte aux promenades publiques et, à proximité, la cathédrale, l’hôtel de ville et le Sénat. Encore plus loin se situait le champ de Mars pourvu d’une colonne triomphale, d’une tour et d’une statue pedestre du tsar. Un autre grand jardin public et une place publique avec une statue équestre du tsar se trouvait dans la troisième partie de la ville — celle de Saint-Pétersbourg. Cette partie fut également planifiée par Le Blond pour qu’elle fût, à la fois, commode et belle, avec quatre églises, au milieu de quatre quartiers (en tout, la ville devait comporter 22 églises), ainsi que deux quais et des débarcadères de produits alimentaires.

Une ville maison

Les ouvrages théoriques de Le Blond révèlent un homme de profession pour lequel l’architecture était un moyen de rendre la vie moderne confortable et rationnelle. Il se servait de la géométrie cartésienne pour rationaliser les espaces. Plus les conditions particulières étaient compliquées, par exemple si le territoire destiné au bâtiment ou au jardin était très irrégulier, et plus sophistiqué devenait son système géométrique. Tout comme dans ses plans d’immeu-

bles et de jardins parisiens, le plan de Pétersbourg de Le Blond adaptait la géométrie parfaite à la réalité urbaine de la jeune cité. La précision avec laquelle l’architecte situa les constructions existantes conférait à son plan la valeur d’un document historique qui nous permet de nous représenter le Pétersbourg de 1717.

Mais dès qu’il s’agit d’espaces vides, Le Blond les traite conformément à ses idées de l’ordre, de l’hygiène et de la beauté. Il sépare soigneusement les zones « pures » et « impures ». Il distingue la ville d’apparat et la sphère privée, tout en instaurant entre les deux un système de communications extrêmement rationnel, qui doit assurer la surveillance et l’administration. Dans la zone d’apparat, les places ornées de monuments et les vastes jardins publics doivent jouer un rôle central. La zone privée, partagée en quartiers, dotés d’autant d’églises qu’il le faut, doit également être reliée aux sources du ravitaillement : marchés et débarcadères.

Le Blond planifiait Saint-Pétersbourg comme il avait planifié des hôtels modernes à Paris. L’ordre, l’hygiène, la propreté, la protection contre les mauvaises odeurs de la cuisine et le bruit de la rue, la distribution des chambres qui, loin des salles, devaient garantir la tranquillité et l’intimité, toutes choses qui faisaient l’objet de son attention dans la planification des maisons particulières, continuaient de le préoccuper également dans la planification d’une grande ville tout entière. Cependant, en changeant ainsi d’échelle, en projetant la planification rationnelle de la maison particulière sur une grande cité, Le Blond s’échappait dans le domaine de l’utopie, une utopie dont la formule avait déjà été donnée par Platon : la ville idéale devait ressembler à une maison.